



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Metafory starości - interpretacja tematu starości w dziełach malarstwa

Author: Urszula Tabor

Citation style: Tabor Urszula. (2009). Metafory starości - interpretacja tematu starości w dziełach malarstwa. "Chowanna" (2009, t. 2, s. 33-47).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



URSZULA TABOR

Metafory starości — interpretacja tematu starości w dziełach malarstwa

Metaphors of old age — an interpretation of the subject of old age in paintings

Abstract: The article focuses on different representation of old age in European classical painting. The author describes old age using pictorial art as a source of historical and cultural information. Applying qualitative methods, the researcher analyzed similar conception of ageing, consequently identifying several groups of images. The first is old age treated as an opposition to youth, but also as a dialogue between these two stages of life. The second approach shows old people as dignified and noble, like in Leon Wyczółkowski's *Self-Portrait in Yellow Jerkin*. Another recurrent representation of elderly people emphasize their maturity and experience. Finally, ageing is frequently associated with ugliness and destruction. Subsequently, the author analyzes the differences and similarities between the representations of women and men. Usually women do not appear as distinctive as men, sitting immovable in their black dresses, unoccupied and inactive. Old men are more often depicted as king or even God, or as vigorous and dynamic characters.

In the summary, the author distinguishes two perspective. One, centred on the human body and beauty, depreciates old age as time of degeneration, suffering and agony. The second view, however, focusing on values such as knowledge, maturity and experience, acknowledges and appreciates the positive face of old age.

Key words: old age = the opposite to youth, old age = time of dying, old age = knowledge, old age = experience, old age = spiritual wealth.

Wstęp

Mimo że starość jest naturalną kontynuacją rozwoju i jest wpisana w egzystencję każdej istoty — tak jak narodziny, dzieciństwo, młodość czy wiek średni, od wieków pozostaje ona zjawiskiem nieoswojonym. Świadczą o tym sprzeczne postawy wobec starości: artykułowanej otwartości wobec starzenia innych towarzyszy często brak autentycznej zgody na własne starzenie. Nie wiadomo, czy ludzie bardziej obawiają się starości dlatego, że jest ostatnią fazą życia, czy też przerażają ich fizyczne, psychospołeczne zmiany będące konsekwencją zestarzenia się? Co nas bardziej przeraża w starości: nieuchronność końca, czy zmiany dotychczasowej aktywności i wyglądu? Z jakimi zjawiskami ludzie najczęściej kojarzą starość: z mądrością życiową, z szacunkiem, czy z upadkiem ciała lub społeczną alienacją? To pytanie skłoniło mnie do podjęcia analizy, której wyniki prezentuję w tym tekście. Celem moich poszukiwań był opis różnorodnych wzorców — metafor starości, wykreowanych w określonych okolicznościach historycznych i kulturowych, a zachowanych w postaci dzieł malarskich. Wybór takiego źródła informacji, a następnie analiza obrazów, podyktowany był przekonaniem, że sztuki wizualne niejednokrotnie bardziej sugestywnie i odważnie przedstawiają poglądy, stereotypy, ale także niewypowiedziane lęki ludzi (w tym przypadku na temat starości). Waldemar Łysiak tłumaczy to zjawisko, cytując słowa Ernsta Gombricha: „cudotwórstwo sztuk plastycznych polega nie na tym, iż dają one artystom tworzyć iluzje rzeczywistości, lecz na tym, iż dzięki pracom artystów uczymy się nowego widzenia świata” (Łysiak, 1997a, s. 18). Moim celem było poznanie malarskich wyobrażeń starości, ponieważ myślę, że — jak twierdzi Umberto Eco — „smak zwyczajnych ludzi do pewnego stopnia korespondował z gustem artystów tych samych czasów” (2007, s. 8), a zatem, że wizje malarskie oddają postawy wobec starości typowe dla danej epoki i kultury. Sięgnęłam jedynie do europejskiego malarstwa klasycznego, ponieważ jest to malarstwo realistyczne i przedstawieniowe, a jego twórcy nawiązywali do wartości kulturowych, bliskich także współczesnemu Polakowi i Europejczykowi.

Wybrane dzieła potwierdzają tezę, że zainteresowanie starością nie jest domeną współczesności, jakkolwiek współczesne interpretacje starości mogą się wydawać bardziej racjonalne i optymistyczne. Podejmując niniejszy temat, starałam się o rzetelną i wyważoną interpretację zebranego materiału, między innymi porównując własne wnioski z analizami innych autorów. Jednak analiza tego rodzaju jest badaniem jakościowym, a ponieważ opiera się w dużej mierze na intuicji badacza i jego subiektywnej interpretacji, przypuszczam, że inni badacze mogliby pójść

we własnych poszukiwaniach innym tropem niż ja. Wszak — jak ukazuje to poniższa analiza — odmiennosć jest tym, co ludzi niepokoi, dlatego pobudza do zadawania pytań i poszukiwania odpowiedzi, a w końcu człowieka zmienia i rozwija.

Młodość, starość, przemijanie — o porozumieniu fundamentalnej opozycji

Wśród wielu potencjalnych metafor starości jedną z bardziej powszechnych jest: „jesień życia”, ukazywana jako opozycja do młodości, opisywanej metaforą wiosny lub lata. Ukazywanie tematu starości jako epoki kontrastującej z młodością jest na tyle częste, że czasami wydaje się natrętne: nie dość, że opozycja młodość — starość pojawia się jako główny temat obrazu, równie często występuje jako uzupełnienie innych tematów związanych ze starością. Młodość jest świeża — często symbolizowana postacią małego, promiennego dziecka, wyciągającego rączki do starca¹, innym razem jako gładkolica dziewczyna lub smukły młodzieniec. Starość ukazana jako kontrast młodości ma najczęściej symbolizować: przemijanie, wiedzę, brzydotę, zepsucie, złe intencje, przestarzałość. Nierzadko młodość w malarstwie symbolizuje zdrowie i dostatek, natomiast starość: chorobę i ubóstwo. Jako ilustrację można wspomnieć między innymi dzieło Cranacha *Źródło wiecznej młodości* (1564), gdzie starość i młodość pokazane są jako dwa bieguny: choroba i zdrowie, brzydota i piękno, ubóstwo i dostatek, zima i lato. Takie przedstawienia są dość oczywiste, dlatego chcę omówić przykłady dzieł, w których młodość i starość nie są opozycjami, lecz ze sobą współlistnieją, przenikają się.

Cykl takich obrazów namalował Teodor Axentowicz. Znalazły się tu namalowane ok. roku 1900: *Autoportret z rudowłosą* (1900), *Lirnik i dziewczyna* (1900), *Młodość i starość* (1900), *Starzec i dziewczyna* (1900). Obrazy ukazują starca i młodą dziewczynę — starzec zawsze ten sam: siwobrody, podparty na lasce, w ciemnym ubraniu. Dziewczyna również anonimowa, lecz w różnych aranżacjach: stojąca za starcem jak na rodzinnym zdjęciu, ze złożonymi rękami, lub poniżej starca jakby kłęcząca. W jasnym ubraniu, ale wcale nie promienna, raczej smutna i zamyślona. Na obrazie *Lirnik i dziewczyna* Axentowicz przedstawia małą dziewczynkę, podążającą za lirnikiem (może dziadkiem) przez śnieg.

¹ Można tu podać klasyczny przykład takiej sceny, jakim jest obraz Domenico Ghirlandaio: *Starzec z dzieckiem*, 1480/1490, Luwr, Paryż.

Nawet ta mała dziewczynka jest przygaszona i zmęczona. W obrazach Axentowicza młodość nie jest promienna i ożywcza, wydaje się smutną towarzyszką starości.

Kolejnym przykładem niekonwencjonalnego ukazania młodości i starości jest obraz Tadeusza Makowskiego *Vita brevis, ars longa* („życie jest krótkie, lecz sztuka trwała”) (1918). Obraz ukazuje dwie dziewczynki i stojącą za nimi staruszkę (ich babcię?). Dziewczynki mają jasne, kolorowe ubrania, są w barwnych kapeluszach, jedna z kwiatami, druga z lalką w rączkach, babcia zaś w czarnej sukni, na głowie ma staromodny czepiec. Ale to dziewczynki są poważne, z szeroko otwartymi oczami i nieprzeniknionymi buziami, podczas gdy staruszka uśmiecha się dyskretnie. Młodość i starość „zamieniają się” w tej scenie miejscami. Dzieci są poważne, a ich oczy nieodgadnione. Stara kobieta z pewnością świadoma jest ulotności młodych lat. Tytuł obrazu sugeruje jednak, że nie o młodość tu chodzi.

Przedstawienia starości wespół z młodością służą jednak nie tylko kontrastowaniu obu faz życia, ale również ukazaniu procesu starzenia się i przemijania człowieka. W tych przypadkach młodość jest alegorią początku, starość — końca, z możliwymi etapami przejściowymi między jedną a drugą. Oprócz przywołanego wyżej dzieła Cranacha można wspomnieć o czterech obrazach Jana Lievensa, barokowego malarza holenderskiego. Artysta wykorzystuje popularną metaforę. Otóż fazy życia człowieka porównuje do czterech żywiołów: ognia, powietrza, ziemi i wody — poczynając od dzieciństwa, przez młodość i dojrzałość do starości. Ostatnią fazę życia malarz ukazał za pomocą wizerunku starca nalewającego wodę (1668).

Inni artyści, zwłaszcza późnośredniowieczni i renesansowi opisują proces przemijania mniej subtelnie, odwołując się do emocji, jakie wywołuje starzenie się i śmierć. Przykładem takiej malarskiej pedagogiki strachu są obrazy Hansa Baldung-Griena. Niemiecki malarz renesansowy, uczeń Albrechta Dürera, kilkakrotnie malował alegorie życia. Między innymi ilustrują to dzieła: *Trzy okresy życia kobiety i śmierć* (1510), *Siedem faz życia kobiety* (?), *Trzy okresy życia człowieka* (1539). Artysta ukazuje w nich proces starzenia się człowieka (głównie kobiety) odbywający się przez niszczenie ciała. W obrazie *Siedem faz życia kobiety* różnice między kolejnymi fazami są symboliczne — ma je oddawać inny kolor ciała, nieco obwisłe kształty ciała starych kobiet, a smukłe sylwetki młodych. Inaczej jest w obrazie *Trzy okresy życia kobiety*, gdzie starość i młodość są antonimią, staruszka bardziej podobna jest do stojącej obok śmierci niż do kobiety. Wychudła, upiorna z przerzedzonymi włosami i ciemną, obwisłą skórą wygląda jak malarskie *memento mori* Baldung-Griena.

Autoportret w żółtym kaftanie — o starości godnej

Ku satysfakcji zwolenników optymistycznej wizji starości, wśród obrazów o starości nie brakuje i takich, w których starość jest wartościowana pozytywnie. Są tu zarówno prace, które ukazują starość w sposób wyważony — nie idealizując tego okresu, jak i te, które starość w jakiś szczególny sposób wynoszą ponad inne okresy życia. Pierwsze, nie idealizując starości, pozwalają na zachowanie wizerunku starości godnej, refleksyjnej, żywotnej. Część obrazów po prostu ukazuje ludzi starych wykonujących czynności codzienne, co pozwala dojrzeć w starości naturalną, kolejną fazę życia, w której życie toczy się podobnie jak wcześniej. Nie ma w tych obrazach patosu ani idealizacji — zwykłość przedstawianych scen czyni je naturalnymi i wiarygodnymi. Przykładowe obrazy należące do tej grupy to chociażby *Staruszka ze świecą* (1661) holenderskiego malarza barokowego Gerrita Dou, jego *Staruszka podlewająca kwiaty* (1660—1665), *Kobieta smażąca jajka* (1618) Diego Velazqueza, Tadeusza Makowskiego: *Rybak* (1930), *Portret męski z fajkami* (1930), *Szewc* (1930) i inne.

Oprócz tych wyważonych interpretacji starości dość liczną grupę pozytywnych przedstawień stanowią te, w których artyści wręcz podnoszą rangę i godność osób starych, poprzez ich postawę, strój czy nawet tytuł dzieła. Można tu wspomnieć obraz Wojciecha Gersona *Babcia idzie!* (1897). Jak w wielu innych obrazach starsza kobieta (tytułowa babcia) przedstawiona jest z wnuczką, której słowa wydają się tytułem obrazu. Ale jedynie laska w ręku kobiety sugeruje, że jest ona stara, tymczasem jej wzrok i postawa, nawet strój są pełne godności, a gest wnuczki, która ręką toruje w tłumie miejsce dla babci, powoduje, że słowo „babcia” z tytułu obrazu można by zamienić na „dama, królowa”. Inne przedstawienia starości, które można uznać za ilustrację takiej „uwznioślonej” starości, to np. *Ludwik Solski jako stary wiarus w „Warszawiance”* Stanisława Wyspiańskiego (1904) czy *Autoportret w chińskim kaftanie* Leona Wyczółkowskiego (1911). Autoportret Wyczółkowskiego przedstawia mężczyznę, który emanuje siłą, jedynie na podstawie datowania obrazu można wnioskować o wieku jego autora (59 lat), ponieważ nie jest to wizerunek starzejącego się człowieka, lecz wizja pełna godności i majestatu.

Szczególnym rodzajem malowania starości są wizje refleksyjne, które wykorzystywane są w malarstwie portretowym. Są to często portrety oparte na studium samej twarzy człowieka starego, a także równie popularne wizerunki siedzących staruszków, pogrążonych w zamyśleniu. Typowym przykładem jest *Autoportret* Jana Matejki (1892). Widzimy Matejkę siedzącego na krześle, pozornie zrelaksowanego, a jednak sku-

pionego. Długa, siwa broda artysty, przenikliwe spojrzenie znad okularów nadają mu powagi i szlachetności. W pewien sposób można porównać ten autoportret z jego słynnym wizerunkiem *Stańczyka* (1862). Starcza zaduma i zamyślenie — w obrazie Matejki dyskretnie, przez innych artystów są wprost podkreślone przez takie gesty jak: wsparcie głowy na dłoniach, zanurzonej we włosach ręki, wzrok utkwiony gdzieś poza obrazem. Jednym z bardziej plastycznych przedstawień jest portret Karola Estreichera² namalowany (1905) przez Leona Wyczółkowskiego. Estreicher — zgodnie z datowaniem obrazu — musiał mieć 78 lat, kiedy został uwieczniony przez Wyczółkowskiego. Tematem obrazu pozornie nie jest starość, lecz kontemplacja *Wesela*, jednak wydaje się, że to, co zwraca uwagę widza, to przenikliwe, zadumane spojrzenie Estreichera i poza namysłu — może nie tylko nad spektaklem Wyspiańskiego.

Podobnie inne obrazy polskich i zagranicznych artystów (Wyczółkowski, 1907; Eljasz-Radzikowski, 1892; Dou, 1630; Kahlo, 1944; Hals, 1664), ukazują starość jako czas wyciszenia, zadumy, refleksji, namysłu. Nie zawsze jest to oczywiście wizja pozytywna, gdyż są obrazy, na których spokój miesza się ze smutkiem — jak w obrazie Fridy Kahlo (1944). Spokój i cisza mogą także przerodzić się w osamotnienie. Ukazuje to piękny obraz Romana Kochanowskiego: *Starość* (1900) — wyjątkowy także ze względu na interpretację tematu starości. Przeciwnie do wielu przedstawień starości obraz nie jest portretem ani sceną rodzajową, można właściwie nazwać go „pejzażem ze starością w tle”. Postać staruszki majacząca gdzieś na horyzoncie jest niewyraźna, można się tylko domyślać, że jest to osoba w zaawansowanym wieku, co sugeruje laska lub kostur i przygarbiona, ciemna sylwetka. W otwartej przestrzeni postać wydaje się zagubiona i osamotniona.

Pewną kontynuacją wcześniej opisywanego tematu, a więc starości, jako okresu namysłu i refleksji, są wizerunki ludzi starych jako tych, którzy zgłębiają wiedzę — mędrców. Wśród tych wizerunków można wyróżnić dwa nurty. Po pierwsze, taka „mądra” starość często występuje w scenach biblijnych, sakralnych oraz historycznych — starcem jest sam Bóg, apostołowie, postaci świętych, a także postaci papieży, władców, bohaterów. Można tu dla przykładu wymienić takie dzieła jak: *Portret generała Henryka Dembińskiego* (1852) Henryka Rodakowskiego, *Święty Hieronim* (1618) Antony’ego van Dycka, *Śmierć Sokratesa* (1787) Jacques-Louisa Davida. Warto podkreślić, że nie zawsze w tych wizjach mądrość starości objawia się spokojem czy zadumą — w licznych dziełach wyrazem starczej mądrości jest wręcz postawa buntu, którą obrazują gesty, posta-

² Karol Estreicher (1827—1908), bibliograf polski, historyk literatury i teatru, wieloletni dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej.

wa, ruch. Tak jak w obrazie Davida przedstawiającym Sokratesa, który przyjmując jedną ręką cykutę, drugą rękę, w geście pouczenia, wyciąga ku górze, obojętny wobec śmierci, wśród zgromadzonych na obrazie postaci jest najodważniejszy, najbardziej aktywny, „ukazując triumf filozofii nad niesprawiedliwością i śmiercią” („Wielcy Malarze” 1999, nr 85, s. 12).

Drugą, dość liczną grupę dzieł, które można określić jako „starość oświecona”, stanowią te, które ukazują stare osoby uczące się, czytające. Przedstawienie starca jako osoby czytającej to odesłanie do wizji mędrca, filozofa. Nierzadko podkreślają to atrybuty mądrości: okulary, pióro, atrament, liczne książki. Niekiedy tytuł wprost informuje o tym, jaką lekturę zgłębia postać na obrazie — jak w przypadku *Starej kobiety czytającej Biblię* (1630) Gerrita Dou. W innych przedstawieniach brak takiej informacji, co jednak interesujące — zwykle są to opasłe księgi, co mimowolnie prowadzi widza do wniosku, że są to książki wartościowe, a czytający je starzec jest osobą wykształconą. Można tu wymienić między innymi: *Czytającego starca* (?) Artura Grottgera, *Starca z książką* (?) Anny Bilińskiej-Bohdanowicz, *Czytającego starca* (1729) Willema van Mieris, rysunek Rembrandta *Staruszek w okularach* (ok. 1640) czy *Drzewiącą staruszkę* (1656) Nicolasa Maesa.

Ze względu na tytuł do grupy tych przedstawień można włączyć rysunek Francisca Goi — *Wciąż się uczyć* (1824—1828). Jednak opracowanie tematu przez artystę odbiega od opisanych wyżej wizerunków. Na rysunku Goya przedstawia sylwetkę przygarbionego starca, podpartego dwoma kijami, laskami. Wygląda on jak pustelnik — w długiej szacie, z siwymi bujnymi włosami i zapuszczoną brodą. Słowa: „wciąż się uczyć” być może są testamentem samego Goi, który miał, wykonując rysunek, około 80 lat. Analizując dramatyczną biografię Goi, można potraktować ten rysunek jako parafrazę sokratejskiego: „wiem, że nic nie wiem”.

W końcu do grupy opisywanych w tym wątku dzieł należy zaliczyć obrazy starości twórczej czy nawet wybitnie twórczej i ożywczej. Nie znalazłam co prawda wielu przykładów na takie kreowanie wieku starczego, jednak i takie przedstawienia pojawiają się. Są w tej grupie dzieła, które poprzez temat, kompozycję, tytuł czy nawet zastosowaną technikę malarzką ukazują starość jako twórczy okres życia. Jednym z przykładów jest portret 61-letniego Adama Asnyka, pędzla Jacka Malczewskiego (*Dzieje piosenki*, 1899). Inny portret w tym samym tonie to portret Stanisława Bryniarskiego³, również namalowany przez Malczewskiego (1902). W obrazie *Nieznana nuta* Malczewski ukazał starca (zgodnie z datowaniem

³ Stanisław Bryniarski (ur. 1829 — zm. 27 V 1914), malarz zabytków Krakowa, pejzażysta (głównie Zakopanego i Tatr), przyjaźnił się z Jackiem Malczewskim i często mu pozował do różnych kompozycji, służąc za model starca.

obrazu Bryniarski miał wówczas ok. 73 lat), w chwili namysłu nad wpadającą w ucho melodią. Rozwichrzone włosy, zmarszczone czoło, skupiony wzrok — sugerują intensywny namysł. Także w drugim portrecie Bryniarskiego z tego samego roku (1902), Malczewski ukazał starca w podobny sposób — w ruchu, z rozwianymi włosami i bystrym spojrzeniem, co temu wizerunkowi starości nadaje życia i wigoru.

Wreszcie — na zakończenie wątku — należy wspomnieć o starości radosnej, choć takich dzieł malarskich jest niewiele, to ukazują one kolejne oblicze wieku starczego — niezmaconą radość życia. W takich przedstawieniach starość nie jest ani końcem życia, ani końcem aktywności. Ilustracją niech będzie szkic Goi *Starzec na huśtawce* (1824—1828). Szkic czarną kredą powstał po najbardziej tajemniczym i pesymistycznym okresie twórczości Goi (1820—1824), kiedy tworzył tzw. czarne obrazy. Nie wiadomo, czy rysunek *Starzec na huśtawce*, jak i wcześniej opisany obraz *Nadal się uczę* są wyrazem odejścia od pesymistycznego okresu czarnych obrazów, czy też są jego kontynuacją. Jednak *Starzec na huśtawce* wydaje się wprost nawiązywać do licznych w historii malarstwa przedstawień huśtawki⁴, tym razem jednak zamiast pięknej, młodej panny zasiadł na niej karykaturalny, rubaszny staruszek.

Babcine ramiona — miłość w obrazach o starości

Pomiędzy malarskimi interpretacjami starości szczególne wydają się te, w których starość ukazana jest jako czas miłości, aktywności i żywotności. Miłość osób starszych niejednokrotnie ukazywana jest w relacjach z dziećmi i wnukami, nawet jeśli na samym obrazie nie pojawia się owe dziecko. Tak jak w znanym obrazie *Portret matki* Henryka Rodakowskiego z roku 1853, na którym matka, kobieta już starsza, przedstawiona jest jako pogodna, lekko uśmiechnięta, jakby żartowała czy uśmiechała się do malującego ją syna — artysty. Dłonie założone jedna na drugą układają się tak, jakby miały ukołysać dziecko, w oczach widać pogodę i czułość. Chociaż obraz utrzymany jest w ciemnej tonacji, to uśmiech matki, jej rozświetlona twarz i wyraziste oczy powodują, że widz ma wrażenie, że kobieta emanuje pogodą ducha i miłością.

⁴ Por.: Pierre-Jacques Cazes: *Huśtawka*, 1732, Luwr, Paryż; Jean-Honoré Fragonard: *Huśtawka*, 1767, Wallace Collection, Londyn; Nicolas Lancret: *Huśtawka*, ?, Victoria and Albert Museum, Londyn; Giovanni Domenico Tiepolo, *Huśtawka Pilcinelli*, 1791—1793, Museo del Settecento Veneziano, Ca' Rezzonico, Wenecja; Giuseppe Zais: *Huśtawka*, 1765—1770, Galleria dell'Accademia, Wenecja.



Fot. 1. Aleksander Mroczkowski:
Babcia z wnuczką.
Muzeum Narodowe w Warszawie



Fot. 2. Tadeusz Makowski: *Dziad i baba* (1930). Muzeum Narodowe w Warszawie

Inny, równie piękny obraz to *Babcia z wnuczką* (?) Aleksandra Mroczkowskiego. Tu babcia jest w zaawansowanym wieku — siwe włosy, zmarszczki, ciemne ubranie i chustka na głowie, wskazujące nie tylko na wiek, ale i prostotę kobiety. Jest to prostota, ale nie tępota (jak w obrazie Bruegla *Portret starej wieśniaczki*, 1563), raczej skromność i prostoduszność. Ubiór babci trochę nie pasuje do stroju wnuczki, która w jasnej sukience z falbankami, z rozpuszczonymi złotymi włosami, wygląda jak mała księżniczka. Może się wydawać, że kilkuletnia już dziewczynka jest trochę za duża, aby siedzieć na kolanach babci, jednak twarze obydwóch: babci i wnuczki, ukazują zadowolenie i radość z tych wzajemnych czułości. Obraz ten można porównać ze wspomnianym już dziełem Domenico Ghirlandaio *Starzec z dzieckiem* (1480—1490). Ghirlandaio także ukazał specjalną więź łączącą wnuka z dziadkiem, tym bardziej że jednocześnie artysta zastosował silny kontrast między starym, przesadnie brzydkim dziadkiem a gładkim, niewinnym, pięknym dzieckiem. Mimo różnic obydwie osoby patrzą na siebie z miłością i przywiązaniem. Waldemar Łysiak pisze o tym obrazie żartobliwie: „Ghirlandaio był człowiekiem bardzo dobrotliwym [...]. A jeśli był także człowiekiem pospolicym, jak twierdzą niektórzy, to ów obraz znaczy, że i cham miewa odbicia ku niebu kosmiczne wprost” (1997a, s. 403). W ten sposób Łysiak podkreśla wyjątkowość obrazu wśród licznych, przeciętnych dzieł Ghirlandaia. Dalej Łysiak opisuje obraz: „Starzec całuje oczy dziecka łagodnym, ciepłym, a jednocześnie mądrym i przenikliwym wzrokiem ludzi, którzy szykują się do odejścia w wieczność” (1997a, s. 406). W konkluzji dodaje zaś: „gdyby się chciało streścić portret jednym tylko słowem... Miłość. I ta strefa smutku...” (1997a, s. 408).

Do powyższej grupy można chyba także włączyć *Powrót syna marnotrawnego* (ok. 1668—1669) Rembrandta. W biblijnej scenie przedstawiono bardzo starego już ojca, który pochyla się nad klęczącym synem i przytrzymuje jego ramiona. Obraz jest ciemny, postaci zasmucone i ciche, a jednak widz wie, że głównym jego przesłaniem jest wybaczenie i miłość.

Miłość starych ludzi ma jednak różne oblicza, nie musi przejawiać się jedynie w postaci więzi międzypokoleniowej, nierzadko dotyczy ona relacji partnerskich. W wielu dziełach malarskich przedstawia się podwójne portrety — małżeństwa i pary milczące na temat miłości ale razem starzejące się. Wśród polskich prac szczególnym obrazem jest *Dziad i baba* (1930) autorstwa Tadeusza Makowskiego. Artysta, znany zwykle z przedstawień dzieci, tą samą kreską — upodabniającą jego obrazy do dziecięcych malunków stworzył portret starej pary. Staruszkowie siedzą obok siebie z założonymi rękami, mężczyzna pali fajkę, nic się nie dzieje; nie obejmują się, ani nawet nie są zwrócenii do siebie. Coś jednak — może

ich uśmiechy i pogodne spojrzenia każą wierzyć widzowi, że staruszkowie są sobie bliscy, że dobrze im się razem siedzi, trochę zdziecinniali — są szczęśliwi. Makowski maluje starość także w innych, wspomnianych już obrazach (*Portret męski z fajkami*, *Rybak*, *Szewc*, *Vita brevis, ars longa*), ale te opowiadają już inne historie o starości.

O czym się nie mówi, o tym się maluje — o starości brzydkiej, głupiej i ubogiej

Szczególnie bezwzględna jest wizja starości jako wieku brzydoty, nędzy i ujawniania się najgorszych ludzkich przywar. W tej interpretacji starość stanowi karę, przestrożę, obiekt kpin i pogardy. Co znamienne, takie definiowanie starości powoduje kolejne konsekwencje w traktowaniu tematu — starzenie się ciała ukazywane jest wtedy nie tylko jako proces fizjologiczny, towarzyszy mu niejednokrotnie erozja duszy i intelektu, co artyści wyrażają różnymi środkami. Starość staje się synonimem naiwności, pazerności, próżności i głupoty. Do tego typu wzorów sięga Lucas Cranach w cyklu obrazów malowanych od 1520 roku. Cranach często umieszcza w obrazie postaci o widocznej różnicy wieku, czego najwyraźniejszym przykładem jest wspomniane już wyżej *Źródło wiecznej młodości*.

O ile jednak *Źródło* jest okazją do refleksji nad biegiem życia i nie trwałością człowieka, o tyle inne obrazy, bazując na opozycji między młodością i starością, tę drugą ukazują jako wiek naiwności, przywar, a także głupoty. *Zakochana staruszka i młodzieniec* (1520—1522) oraz *Zakochany starzec* (1531) ukazują osoby stare, które za czułość młodych kochanków muszą dosłownie płacić. Oba, podobne pod względem kompozycji i tematu obrazy pokazują różnorakie emocje towarzyszące obydwu sytuacjom. Stara kobieta wydaje się pogodzona z zaistniałą sytuacją, sama wkłada monetę w ręce obejmującego ją młodzieńca, drugi obraz ukazuje starca, który zajęty swoją młodą przyjaciółką wydaje się nie dostrzegać jej wyrachowania, jego oczy i twarz wyrażają smutek.

Do grupy dzieł deprecjonujących starość należą i te, w których artyści wprost traktują starość jako alegorię brzydoty. W tego typu dziełach nie ma innej opowieści jak tylko opowieść o brzydocie. Należy do nich obraz Quentina Metsys'a zatytułowany *Brzydka księżniczka* (albo: *Karykatura kobiety*) (1525—1530). Choć tytuł nie sugeruje, że przedstawiona kobieta jest stara, to wszelkie zniekształcenia ciała, które artysta zastosował,

by uwydatnić brzydotę, są typowymi zmianami starości: zwiędła skóra, przesadne zmarszczki, monstrualnie przerośnięte uszy i nos powodują, że widz przekonany jest, że ogląda osobę starą, a jej brzydota jest wręcz komiczna. Do tego stopnia, że uniemożliwia identyfikację płci, nie wiadomo, czy postać rzeczywiście jest kobietą, czy przebranym mężczyzną. Także w innych dziełach jako konsekwencję starzenia się ukazano brzydotę i deformację. Znamienne są także tytuły tych dzieł malarskich — *Vanitas (Marność)* Bernarda Stozziego, barokowego malarza włoskiego, tytułowany także *Stara kobieta przed lustrem* (1615) ukazuje kobietę szukającą w lustrze dawnego, minionego piękna. Tytuł dzieła skłania do refleksji nad przemijaniem i — jak pisze historyk Erwin Panofsky — odwołuje się do motta *memento senescere* („pamiętaj, że się zestarzejesz”). Podobną myśl odnajdujemy w obrazie Giorgione *Portret starej kobiety* z roku 1506—1507, tym bardziej że znawcy Giorgione porównują staruszkę z młodą dziewczyną z obrazu *Burza* (1505) tego samego artysty. Dodatkowo kobieta z *Portretu starej kobiety* trzyma w ręku zwój z napisem *Col Tempo* („z czasem”), co wskazywałoby na refleksję artysty nad przemijaniem. Umberto Eco w *Historii brzydoty*, za Patrizią Bettellą, zwraca uwagę, że w okresie średniowiecza często posługiwano się wizerunkiem starych kobiet jako symbolu upadku fizycznego i moralnego, z kolei w renesansie brzydota kobieca była przedmiotem ironii i żartobliwej rozrywki (Eco, red., 2007, s. 159). Co ciekawe, średniowieczna i renesansowa krytyka starości zamienia się w baroku i okresie manieryzmu w wyrozumiałość a nawet pochwałę piękna starego człowieka. Eco cytuje między innymi utwór Giuseppe Salomoniego *Piękna staruszka* (1615), w którym poeta mówi: „Ze srebra jest twa grzywa, lecz srebro to tak powabne, że łatwiej niżli złoto kusi mnie i zdobywa” (Eco, red., 2007, s. 170).

Obok tych przedstawień starości — które dosłownie ukazują niszczenie ciała — nie brak w sztuce malarskiej przedstawień metaforycznych, wówczas starość symbolizuje marność, ubóstwo, chciwość, a nawet głupotę — jak stara kobieta z obrazu Bruegla *Portret starej wieśniaczki* z 1563 roku wspomnianego już wyżej. Bruegel znany z przedstawień ludzkich przywar i słabości wymalował na twarzy starej wieśniaczki prostotę bliską wręcz tępotie. Z kolei dzieło Georges’a de La Tour *Wróżba* (1632—1635) wykorzystuje wizerunek starości po to, by pokazać oszustwo — w tym przypadku dokonuje go stara i brzydka Cyganka, a ofiarą pada zamożny młodzieniec. Obok tych jawnie negatywnych wizji starości artyści nierzadko posługują się starością jako metaforą ludzkiego cierpienia i niedostatku. Starość wykorzystuje się więc w przedstawieniach ubóstwa lub żebractwa — jak w przypadku *Żydówki z cytrynami* (1881) Aleksandra Gierymskiego czy *Jedzących groch* (1622—1625?) Georges’a de La Tour. De La Tour podkreśla w tym obrazie wielokrotnie skromność, może wręcz ubóstwo starszych

ludzi: poprzez ich zgarbione plecy, niewyszukany sposób jedzenia i samą potrawę — groch, jedzenie najuboższych.

Starość ukazywana jest również jako wiek słabości fizycznej, starczego zmęczenia. W tych obrazach nie wyczuwa się krytyki czy ironii wobec starości, a raczej współczucie lub napomnienie dla młodych. Do tej grupy należą liczne portrety osób starych, studia twarzy, a także sceny, w których osoby stare ukazane są wraz z dziećmi lub osobami młodymi. Przejmujący obraz Gaspara Traversiego *Stary człowiek i dziecko* (?), studia starych ludzi Jana Lievensa (cykl obrazów malowanych od roku 1629), portrety matki Rembrandta, czy *Drzemiąca staruszka* (1656) Nicolasa Maesa ukazują fizyczną słabość wieku starczego.

Płeć starości — malarskie wizerunki starych kobiet i mężczyzn

Na zakończenie warto na chwilę zatrzymać się przy starości ujmowanej przez pryzmat płci, ponieważ w kreowaniu starych kobiet i mężczyzn uwidaczniają się znaczące różnice. Nie jest moim celem podkreślanie stereotypów dotyczących płci, jednak, obiektywnie — artyści malarze w znacznej części na stereotypach opierali swoje wizje starości. Oczywiście zarówno przedstawiani na obrazach starzy mężczyźni, jak i stare kobiety mają pewne cechy wspólne: siwe włosy, pochyloną sylwetkę, zmarszczki, jednak wydaje się, że w przeważającej części obrazów na tym podobieństwa się kończą. Być może winą nie należy obarczać artystów, jeśli to określone uwarunkowania społeczno-kulturowe ukształtowały taki obraz starzenia się kobiety i mężczyzny. Niżej prezentuję więc podstawowe różnice ujawniające się w wizerunkach starych kobiet i mężczyzn, stawiając zasadność tych rozróżnień jako kwestię otwartą.

Pierwsza różnica wynika z określonych ról przypisywanych płci i — co za tym idzie — kontekstu, w jakim przedstawia się starego mężczyznę i starą kobietę. Starzec dość często jest symbolem mędrca, inne odmiany tego wizerunku to: król, władca, Bóg, naukowiec. Staruszka na obrazie, jeśli w ogóle coś robi, to głównie wykonuje pracę fizyczną, nie umysłową — smaży jajka, podlewa kwiaty, sprzedaje cytryny⁵. Wyjątek

⁵ Diego Velazquez: *Kobieta smażąca jajka*; Gerrit Dou: *Staruszka podlewająca kwiaty*, *Żydówka z cytrynami* (Aleksandra Gierymskiego). Wyjątek stanowią kobiety czytające książki (Gerrit Dou: *Stara kobieta czytająca Biblię*, Rembrandt van Rijn: *Staruszka w okularach*, Nicolas Maes: *Drzemiąca staruszka*).

stanowią kobiety czytające książki⁶. Jednak nie trafiłam na przedstawienie starej kobiety w roli uczonej czy sprawującej władzę. Z reguły zaś kobieta stara jest nieruchoma — najczęściej siedzi, prawie obowiązkowo w czarnej sukni i z nakrytą głową. Można by wręcz nie malować licznych portretów starych kobiet, bo większość z nich prezentuje się identycznie. Oczywiście kunszt artysty jest czymś indywidualnym, jednak interpretacja tematu rzadko odbiega od standardowego przedstawienia. Dla przykładu sięgam do trzech obrazów, pozornie ze sobą niezwiązanych, a jednak ukazujących tę unifikację starej kobiety. Są to: *Portret starej kobiety* Gerrita Dou z 1643—1645 roku, *Portret matki* Władysława Czachorskiego z 1886 roku, *Portret Donii Rosity* Morillo Fridy Kahlo z 1944 roku. Obrazy te dzielą stulecia, ich twórców dzielą różnice życiowych doświadczeń, a jednak na wszystkich widać tę samą starą kobietę: smutny wzrok, biały czepiec (białe włosy u Kahlo), czarne ubranie i bezruch. Trudno szukać tu znaków szczególnych, może jest nim widoczny kawałek ręki na obrazie Gerrita Dou czy robótka w rękach Donii Rosity Morillo.

Kolejna kwestia związana jest z demonizowaniem starych kobiet, które nierzadko przedstawiane są jako czarownice, wiedźmy, rajfurki. Można tu podać przykład wspomnianej już *Wróżby* Georges'a de La Tour, a dalej obraz Goi *Czas starych kobiet* (ok. 1810—1812), który ukazuje raczej upiorną wizję starości. Obraz przedstawia dwie kobiety-upiory, właściwie bardziej kościotrupy niż kobiety. Nie dość, że szkaradne, to dzięki geniuszowi Goi przedstawione tak, że wydają się równie głupie, co ohydne. Oczywiście także i w przedstawieniach mężczyzn nierzadko dostrzega się stereotypy, jednak, równie często można trafić na dzieło, które opisuje starego mężczyznę w sposób mniej przewidywalny. Doskonałym przykładem jest *Lirnik* Georges'a de La Tour (1631—1636). De La Tour pokazuje naturalność i zarazem odmiennność — starzec nie jest beziemny, szablonowy, mimo że nie przedstawia ani mężczyzny pięknego, ani władcy, czy bohatera, to ziewającego *Lirnika* zapamiętuje się raz na zawsze i trudno go pomylić z innym obrazem.

Ostatnia moja uwaga zmierza do ukazania cech wspólnych w kreowaniu starości kobiecej i męskiej. Niestety, wspólnota ta wynika z kolejnego stereotypu na temat starości, a dokładnie — cielesności człowieka starego. W malarstwie prawie milczy się na temat nagości człowieka starego, ewentualnie mówi się o tej nagości w sposób karykaturalny — jak w moralitetach Hansa Baldung-Griena, gdzie stara kobieta dorównuje urodą kościotrupowi. W pewien sposób tę białą plamę wypełniają wizerunki

⁶ Gerrit Dou: *Stara kobieta czytająca Biblię*, Rembrandt van Rijn: *Staruszka w okularach*, Nicolas Maes: *Drzemiąca staruszka*.

męskich męczenników — jak przedstawienia półnagiego św. Hieronima. Ale rzeczą niespotykaną jest akt osoby starej — przynajmniej do okresu współczesnego malarstwa. Dlatego na zakończenie pragnę wspomnieć obraz Alice Neel, która sportretowała samą siebie nago w wieku 80 lat (1980). Autoportret artystki można chyba potraktować jako manifest starej kobiety. Wyraz twarzy i poza Neel może równie dobrze wyrażać obojętność wobec opinii publiczności, która ogląda jej nagie ciało, jak i pokorę wobec starości i ukazanie jej taką, jaka właśnie jest. Neel — gdyby ją ubrać — stateczna starsza pani w okularach, pasowałaby doskonale do grupy regentek Domu Staruszek w Harleemie (Hals, 1664). Z kolei rozebrana — uzmysławia nam, że ciało, które się starzeje, nie znika. I niezyskająca już dziś Alice Neel nadal pozostaje w pamięci widza — także dzięki temu niezwykle autoportretowi.

Zakończenie

Niniejsze rozważania dotyczące malarskich interpretacji starości ukazały dwie perspektywy, do jakich odwołują się artyści przedstawiający proces starzenia. Te dwie perspektywy, które moim zdaniem wyraźnie oddzielają grupę obrazów dodatnio wartościujących starość od tych, które starość deprecjonują, to: ciało i dusza starca. Wydaje się, że tam, gdzie zainteresowanie starością sprowadzało się do obserwacji i porównywania starego ciała z młodym ciałem, tam względy estetyczne decydowały o deprecjonowaniu starości. Wówczas metafory starości to: brzydota, choroba, przemijanie, ubóstwo. Taka starość jest w pogardzie, a sposobami na oswojenie się z nią są ośmieszanie lub izolowanie ludzi starych.

Z kolei tam, gdzie twórca odwołuje się do innych niż cielesne przymiotów człowieka, gdzie przedmiotem zainteresowania jest dusza, mądrość życiowa, miłość, refleksyjność, doświadczenie, mistrzostwo, tam starość znajduje azyl i jest traktowana łaskawie, a twarze ludzi starych nie różnią się wówczas tak bardzo od młodych. Wtedy metafory starości to: mądrość, spokój, wiedza, wyrozumiałość.

Jakie znaczenie ma ukazanie tej dualistycznej wizji starości? Być może kluczowe dla zaakceptowania własnych lęków i obaw związanych ze starzeniem: nieuchronnemu starzeniu się ciała towarzyszy przecież nieuchronne dojrzewanie duszy i wspomniana sentencja *vita brevis ars longa* ukazuje starość w nowej perspektywie.

Bibliografia

- Eco U., red., 2005: *Historia piękna*. Przeł. A. Kuciak. Poznań.
- Eco U., red., 2007: *Historia brzydoty*. Poznań.
- Heslewood J., 1994: *Historia malarstwa zachodnioeuropejskiego. Przewodnik dla młodych czytelników*. [Tłum. H. Górski]. Warszawa.
- Łysiak W., 1997a: *Malarstwo białego człowieka*. T. 1. Poznań.
- Łysiak W., 1997b: *Malarstwo białego człowieka*. T. 4. Poznań.
- „Wielcy Malarze. Ich życie, Inspiracje i Dzieło” 1999, nr 47 [Giorgione].
- „Wielcy Malarze. Ich życie, Inspiracje i Dzieło” 1999, nr 54 [Lucas Cranach].
- „Wielcy Malarze. Ich życie, Inspiracje i Dzieło” 1999, nr 62 [Rembrandt].
- „Wielcy Malarze. Ich życie, Inspiracje i Dzieło” 1999, nr 67 [Georges de La Tour].
- „Wielcy Malarze. Ich życie, Inspiracje i Dzieło” 1999, nr 68 [Anton van Dyck].
- „Wielcy Malarze. Ich życie, Inspiracje i Dzieło” 1999, nr 69 [Frans Hals].
- „Wielcy Malarze. Ich życie, Inspiracje i Dzieło” 1999, nr 85 [Jacques-Louis David].
- www.artchive.com
- www.museodelprado.es
- www.pinakoteka.zascianek.pl
- www.rembrandt.mnw.art.pl
- www.wga.hu